

Silencio vacío: Poema electrónico, concreto, permutacional. Conversación con Rodolfo Mata



Delicia Cebrián López
Universidad Complutense de Madrid

Rodolfo Mata
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La conversación entre Delicia Cebrián y Rodolfo Mata gira en torno a la pregunta acerca de qué es un poema electrónico y cuáles son los rasgos que lo distinguen de un poema en papel. Se esboza una genealogía del poema electrónico, la imposibilidad de reducir sus relaciones con el poema en papel a la idea de traducción, y los problemas y desafíos que surgen de las posibilidades de incorporar otros sistemas semióticos (imágenes, video y sonido) que ofrecen los medios electrónicos. Se tocan temas como “interactividad” y “multimedialidad”. El caso particular que se analiza es el poema electrónico *Silencio vacío* (2015), de Rodolfo Mata, concebido como un homenaje al poema “Silencio” del poeta concreto suizo-boliviano Eugen Gomringer. Mata aborda la descripción de su proceso creativo como parte de la reflexión sobre la naturaleza del poema electrónico.

Palabras clave

Poesía, literatura electrónica (*E-literature*), multimedia, interactividad, vanguardias artísticas

Abstract

The conversation between Delicia Cebrián and Rodolfo Mata deals with the question about what is an electronic poem and which features distinguish it from a poem printed on paper. A genealogy of the electronic poem and the impossibility of reducing it to a translation of a paper poem are discussed along with the problems and challenges

that emerge from the possibilities of including other semiotic systems (images, video and sound). Topics such as “interactivity” and “multimedia” are addressed. The specific case that is analyzed is Mata’s electronic poem *Silencio vacío* (2015), which was conceived as homage to the poem “Silence” of the Swiss-Bolivian concrete poet Eugen Gomringer. Mata describes his creative process as part of the reflection on the nature of the electronic poem.

Key words:

Poetry, electronic literature, multimedia, interactivity, artistic avant-garde

Delicia Cebrián. Para dar inicio a esta conversación en torno al poema electrónico *Silencio vacío*,¹ creo que sería preciso comenzar subrayando la diferencia entre escritura electrónica y lectura electrónica, lo que no siempre se ha planteado con suficiente claridad. Ante el poema que leemos aquí, no podemos decir que se trate meramente de la traducción de una obra en papel a un soporte digital, de la versión electrónica o digital de un poema que no fue concebido para ese medio. Aquí la creación digital es intrínseca al poema. *Silencio vacío* se presenta creado en un sistema electrónico, es éste su medio de escritura y no sólo su soporte de lectura. Es por ello que quisiera plantear: ¿cuál es la diferencia que establecerías entre un poema electrónico y un poema en papel?

Rodolfo Mata. Para mí, un poema electrónico es aquél que se desarrolla en el medio digital, es decir, en una computadora. Su lectura y escritura sólo pueden realizarse en este ámbito, pues es prácticamente imposible sacarlo de él sin que se pierda la médula de la experiencia que pretende transmitir. El poema electrónico *aprovecha* las posibilidades del medio digital (como la incorporación de imágenes fijas, videos, sonido y la apertura hacia la interacción con el lector), pero al mismo tiempo *depende* de la tecnología asociada a dicho medio para ser apreciado. En ese sentido es como el cine, que tampoco se puede apreciar sin una tecnología que necesita de la electricidad. El poema en

1 El poema electrónico *Silencio vacío* fue publicado por Uno y Cero Ediciones (<http://www.unoyceroediciones.com/>), empresa pionera en España en la edición de libros digitales que tiene como proyecto abrir un espacio de intercambio tanto para escritores como para artistas plásticos en ese medio. Dirigida por Teresa Garbí, en Valencia, actualmente cuenta con cinco colecciones: Poesía, Narrativa, Ensayo, Gráfica y Chicos/as. El poema puede ser adquirido en la tienda virtual de la editorial, donde también se puede leer el prólogo.

papel depende de la tecnología de la imprenta, pero una vez creado se emancipa de ella.

Creo que la genealogía del poema electrónico es larga y viene de dos líneas que confluyen. La primera es la literaria, e implica una reconfiguración del yo lírico. En la historia de la literatura, una vez que la transparencia del lenguaje fue incisivamente cuestionada y se puso en jaque el posible control del hombre sobre ella, las palabras comenzaron a adquirir vida propia. El escritor pasó a tener un lugar secundario respecto a su propia obra, la cual empezó a apelar a un lector creativo, un lector al que se le exigía interactuar con la obra. *Un golpe de dados* (1897), de Mallarmé, ha servido de ilustración de los inicios de este fenómeno, al que siguieron las palabras en libertad de los futuristas, los caligramas de Apollinaire y otros poetas visuales, los poemas aleatorios dadaístas contruidos con palabras recortadas del periódico y tomadas al azar, los poemas nacidos de la escritura automática surrealista, los poemas combinatorios como el “poema mandala” *Blanco* de Octavio Paz, las fantasías tipográficas de e. e. cummings, el letrismo de Isidore Isou, la poesía concreta en sus líneas alemana y brasileña, la poesía permutacional, y un largo etcétera. La segunda línea es la del cine que dio movimiento a la imagen fotográfica. Los ejemplos que surgen aquí son los cortometrajes surrealistas que incorporan la palabra poética, como *L'Étoile de Mer* (1928) de Man Ray —“un poema de Robert Desnos, tal como lo vio Man Ray”, según el letrero de apertura de esta pieza de 15 minutos—; o el *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, con *calembours* de Rose Sélavy (uno de los seudónimos del propio Duchamp) montados en discos giratorios. Me parece que en esta línea se ins-

cribe la videopoesía que, desde el punto de vista de su desarrollo espacio-temporal, tiene prácticamente la misma naturaleza. La computadora llevó al medio digital estas posibilidades de articulación de imagen, sonido y movimiento, y las facilitó. La nueva ruptura que plantea el poema electrónico es que agrega a esta articulación multimedia lo que se conoce como “interactividad”, es decir, la posibilidad de que el lector intervenga en el desarrollo del poema en una suerte de diálogo con él. Algunas veces, el lector solamente incide en la secuenciación de fragmentos textuales, pero en otros casos, agrega información como palabras, imágenes y vínculos, o imprime movimientos, transforma imágenes, produce sonidos, etc.

Es verdad que la interacción, como concepto, ya existía en el ámbito del arte y la literatura antes de que las computadoras irrumpieran en él. Un ejemplo sencillo y directo es *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, por los itinerarios de lectura que plantea su “Tablero de dirección”, donde se lee: “este libro es muchos libros”. No obstante, podemos considerar que la lectura de caligramas y de poemas escritos con palabras en libertad implica una participación interactiva del lector, quien decide las rutas de su lectura y produce también “muchos poemas”, sin que necesite de un “instructivo” que lo mencione. Es más, toda lectura compleja y atenta implica un diálogo que no recorre forzosamente un camino lineal. Un lector activo puede comportarse como el “lector saltado” de Macedonio Fernández, que no sigue el orden de las páginas sino el capricho de su digresión motivada por la intermitencia de la atención y sus juegos con la memoria.

A pesar de la existencia previa de la interactividad, es posible afirmar que el medio digital facilita, acelera y potencia sus posibilidades. Esto no se da de una manera aislada. Es evidente que la tecnología informática ha afectado psicológicamente al hombre, y transformado su subjetividad y la concepción de su propio yo, su identidad. Si entendemos que la lírica es primordialmente el reino de la subjetividad, no podemos sino aceptar que la tecnología la haya modificado y le haya abierto nuevas fronteras. Es ahí donde creo que debe situarse el poema electrónico, aprovechando las oportunidades que ofrece la tecnología, y prestando una especial atención a estos cambios en la subjetividad. Desde luego, esto no quiere decir que el poema en papel se haya convertido en algo obsoleto. Al contrario, creo que el verdadero poema electrónico debe tener presentes los valores del poema en papel, por una razón muy sencilla: ambas formas de poesía son arte realizado con la palabra, ya sea palabra escrita o pronunciada. La palabra vive tanto en el papel y en la voz, como en la pantalla y en los medios de reproducción sonora. Algunas de estas reflexiones, especialmente aquellas sobre la subjetividad, se encuentran ampliadas en mi artículo "Lirismo y ciberpoesía" (*Revista Digital Universitaria*, 1 de enero de 2012).

DC. Ante tu recorrido por los posibles antecedentes y genealogía de la poesía electrónica y visual, y puesto que *Silencio vacío* se presenta como un homenaje a Eugen Gomringer, según menciona su subtítulo, ¿qué valor o qué función ocupa este homenaje en el poema? Considero que en tus poemarios anteriores a *Qué decir*, en *Parajes y paralajes* y en *Temporal*, se observa una presencia innegable de la poesía concreta. ¿Cómo

te relacionas con esta tradición que parece aparecer y desaparecer tanto en tu obra poética como crítica?

RM. Eugen Gomringer (1925) es considerado uno de los precursores de la poesía concreta, junto con los poetas brasileños del grupo Noigandres: Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos (1931) y Décio Pignatari (1927-2012). Hijo de padre suizo y madre boliviana, Gomringer ha escrito principalmente en alemán, aunque también usa otras lenguas en sus poemas: inglés, español y francés. Mi contacto con la poesía concreta surgió a partir de mi interés por la poesía brasileña y por el trabajo de traducción del portugués, lengua que en palabras de Olavo Bilac es la "última flor do Lácio", es decir, la lengua romance más reciente. La proximidad del portugués con el español y los vasos comunicantes que mantienen, siempre despertó mi curiosidad. A este interés se sumó otro, las vanguardias artísticas y literarias: futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc. En esa línea, justamente en lo que se conoce como la neovanguardia (la nueva oleada de vanguardias que floreció en las décadas de 1950 y 1960), surgió el concretismo. Esto me llevó a estudiar la relación que establecieron Haroldo de Campos y Octavio Paz, y la correspondencia que intercambiaron alrededor de *Transblanco*, la traducción al portugués que hizo Haroldo del poema *Blanco* de Paz. Fue así que me familiaricé con el movimiento brasileño de la poesía concreta, evento clave para entender el ejercicio de la poesía moderna como actividad creativa y crítica a la vez.

Haroldo de Campos señalaba que los poetas concretos se afiliaron al linaje de la modernidad mallarmeana, preocupada por

el sentido “constructivista”, estructural y metalingüístico del poema, y no a la rimbaudiana, comprometida con la alquimia del verbo, de la cual resultó el surrealismo. Consideraron a la palabra como objeto lingüístico de tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral, y de contenido. Explotar conscientemente y al máximo las posibilidades poéticas de esta calidad “verbivocovisual” permitiría alcanzar la “metacomunicación”, o sea, la simultaneidad de la comunicación verbal y la no-verbal. Esto implicaba romper la discursividad del lenguaje y promover la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos, como la música y las artes gráficas. Por ello, una de las definiciones del poema concreto es “tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo”. Otra que recuerdo muy vivamente es la del símil del poema concreto con un “ideograma”, pues “presentificaba” el objeto y lograba su objetivo de comunicación de manera rápida y efectiva, tal como lo hacen los medios masivos de comunicación, cuya importancia social, en ese entonces, estaba en notorio ascenso. La sofisticada teorización llevada a cabo por el movimiento de la Poesía Concreta brasileña articuló reflexiones específicas de los estudios literarios con otras provenientes de la teoría de la comunicación, la cibernética, la lingüística y la semiótica, en especial la poética de Roman Jakobson y la estética de Max Bense.

Tuve conocimiento del poema “Silencio” (“Schweigen”), porque los poetas concretos brasileños mencionan el trabajo que ellos realizaban en São Paulo, mientras Gomringer se desarrollaba en una línea similar en Ulm, Alemania. Así, en 1953, Augusto de Campos publicó su serie “Poetamenos” y Gomringer sus “Konstellationen”, y ,en 1955, Décio Pignatari viajó a Ale-

mania para encontrarse con Gomringer. Desde luego, hay diferencias entre ambos concretismos, el brasileño y el alemán, que se mantuvieron, pero eso ya es materia para otra conversación.

El poema “Silencio” me llamó especialmente la atención por su calidad ideográfica, por la simplicidad con que mostraba la equivalencia contenido = forma. Sin embargo, más tarde, en un libro de Marjorie Perloff, *Radical Artifice*, encontré “Silencio” como un ejemplo de “falacia icónica”, pues lo que se encuentra en su centro no es el *silencio* que pretende objetivar, sino un *vacío*. Para mí, éste es uno de los grandes atractivos del poema que acabó reflejándose tanto en el título de mi poema-homenaje, como en parte de su desarrollo.

En cuanto al lado creativo, tienes toda la razón. *Parajes y paralajes* (1998) tiene algunos recursos concretistas, e incluso su título es un juego paronomástico parecido a los que usaban los poetas concretos. Estaría más cerca de las poéticas de la impersonalidad, como nuestro amigo Carlos Fernández las calificó, que el último que se titula *Qué decir* (2011), donde precisamente trato de alejarme de ellas. Claro, como dice Pessoa, el poeta es un fingidor, y en eso la personalidad o impersonalidad de un poema es algo a debatir. Pensaría en *Temporal* (2008) como un libro de transición entre los otros dos, un libro que, por otra parte, apuesta a la brevedad. *Silencio vacío* es un retorno a la tradición del concretismo.

DC. ¿Qué es la palabra en el poema *Silencio vacío*? ¿Qué calidad o qué sentido adquiere? ¿Es imagen, tinta, huella, trazo, resto?

RM. En *Silencio vacío* la palabra tiene dos dimensiones, sonora y gráfica. En la dimensión sonora, es posible percibir los detalles de la inflexión de las voces presentes. Hay dos voces femeninas y una masculina. Las voces femeninas tienen diferentes timbres e incluso diferentes modos de pronunciar el español. En una de ellas se produce canto y en la otra se modulan alargamientos silábicos expresivos que gráficamente podrían aquí representarse como “sileeeeeeeennnnnnncio”. Hay ruidos vocales como “shhh”, interjección usada para pedir que se guarde silencio, y voces distorsionadas. Hay también otros ruidos incorporados, como el sonido de un viento fuerte. Menciono estos últimos, aunque ya no sean palabras, pues no dejan de ser raíces de interjecciones. ¿Cómo aparecería el ruido de un viento fuerte en las líneas de una novela?

En la dimensión gráfica lo que destaca es el movimiento de las palabras en el espacio virtual que abre la pantalla. No hay grandes cambios tipográficos, aunque sí algunos “crecimientos” de la tipografía usada o cambios de color ligeros, dependiendo de sus posibilidades de contraste con los fondos utilizados. En ese sentido, la palabra sigue siendo básicamente la misma palabra que puede aparecer en el papel. Mi intención constante a lo largo de toda la creación del poema fue subrayar su dimensión literaria. Evité la irrupción excesiva de imágenes, descarté la idea de “ilustración” y privilegié los juegos combinatorios de palabras, su reacomodo poético. Por ejemplo, en algún momento la frase “sutil sin luz lo nunca su secreto tenue ni sueño desliza” se transforma en “desliza lo nunca tenue sin luz ni sueño su secreto sutil”. Hay cambios de sujeto, de adjetivación, etc., y mi idea es justamente llamar la atención del lector hacia

esos cambios. Lo mismo sucede en las trayectorias de lectura que se pueden trazar en las superficies del cuadro de palabras que el poema presenta constantemente.

En cuanto a su materialidad, podría decir, en concordancia con lo anterior, que la palabra en *Silencio vacío* es sonido e imagen en su superficie, pero por detrás no es tinta, sino píxeles, que son unidades de color activadas de diferentes formas, dependiendo del tipo de monitor que tenga la computadora: tubo de rayos catódicos, LCD, plasma, etc. En resumen, son impulsos eléctricos que inciden sobre materiales sensibles a ellos. En ese sentido, las imágenes y las palabras en ellos son fugaces, sus huellas desaparecen y eso permite el movimiento.

DC. Esto último que me dices me hace pensar que detrás de lo que nuestros sentidos perciben hay información de la que sólo percibimos su traducción, es decir, el resultado estético de una orden o una instrucción de un lenguaje a otro.

RM. Sí, exactamente. Lo maravilloso del mundo de la computación es que está basado en cadenas enormes de procesos de traducción. En el ámbito literario estamos acostumbrados a entender la traducción en un sentido muy delimitado: la traducción entre lenguas naturales. Sin embargo, si entendemos la palabra “lenguaje” de manera más amplia, incluimos a los lenguajes computacionales, que usan en su base el código binario (abierto y cerrado; sí y no, o y 1). Sobre él se van ramificando otros: octal, hexadecimal, etc. Estos permiten formar un sistema de instrucciones que trabajan con datos y que integran lo que se conoce como “lenguaje de máquina”. Éste, a su vez, necesita de programas traductores, llamados “compiladores”,

que lo transformen en lenguajes de programación. Los primeros lenguajes de programación, Fortran, Cobol, Basic, por ejemplo, pronto evolucionaron y se especializaron. Si en un principio las computadoras se usaron principalmente para cálculos matemáticos que involucraban manejos de grandes volúmenes de datos y operaciones repetitivas, pronto surgieron los procesadores de imagen y de texto. La manera en que se programaba, a base de líneas de instrucciones, también dio paso a los lenguajes gráficos que favorecen la “filosofía” WYSIWYG (*What You See Is What You Get*). Esta distancia es hoy muy clara en el lenguaje html, que hace que la instrucción de tipografía “ABCD” equivalga a “**ABCD**”. Resulta estorbo escribir todo ese “código fuente” y para evitarlo existen programas como el Dreamweaver. En fin, lo que quería subrayar es ese encadenamiento de procesos sucesivos de traducción. Entender la presencia de ese universo tras la pantalla me parece fascinante.

DC. Ante las permutaciones de versos, palabras y sílabas, a las que asistimos casi como si la escritura fuese una acción o una escenificación, y las distintas linealidades que el poema propone, ¿qué es el verso y qué lugar ocupa en él la palabra?

RM. Creo que *Silencio vacío* es un poema que tiene varias superficies. Es una estructura, y de ahí su parentesco con la poesía concreta, pues en la teoría desarrollada por los poetas concretos brasileños, la noción de estructura es central, como ya dije. Claro, con esto no quiero decir que la idea abstracta de *estructura* haya estado en todo momento presente durante la gestación del poema. Las palabras y sus posibles significados, siempre contextuales (su colindancia o secuencia con otras

palabras, y las posibilidades de mudanza de su función gramatical) y situacionales (su manera de manifestarse: entonación, timbre, tipografía, movimiento) fueron la guía fundamental durante el proceso de creación, guía omnipresente que transitaba por una estructura concreta, como por una obra negra, constantemente cuestionada y en transformación. Como en el concretismo, la unidad del verso y sus valores métrico, musical y sonoro dejaron de ser hegemónicos y compartieron su lugar de elementos configuradores con valores de relación espaciales, como los que se generan en las trayectorias de lectura posibles en un estado estático o en las trayectorias que surgen gracias al movimiento de las palabras en la pantalla. Es decir, en *Silencio vacío* las palabras están consideradas más dentro de sus posibilidades combinatorias con otras palabras que las rodean, que dentro de esquemas rígidos como los de los versos fijos en una página. Mallarmé decía que era un *syntaxier* y creo que todo poeta debe serlo, y que el lector aquí es invitado a tomar ese mismo lugar.

DC. La pantalla se convierte aquí en espacio literario, no se trata de un poema que es reproducible en una computadora, sino de un poema estrictamente digital. ¿Cuál es entonces la relación que podrías pensar entre la pantalla y la página como espacios literarios? Como la página, la pantalla es cuadrada, y es fácil traer aquí el título de Huidobro, *Horizon carré*, por lo que me pregunto si hay aquí una traslación de la página, a la que hemos estado habituados, a la pantalla. ¿Qué relación mantendría aquí el poema con su marco? ¿Cómo se relacionan? ¿Se trataría de una determinación mutua?

RM. La metáfora de Huidobro tiene una belleza enraizada en su idea del poeta como “pequeño dios”, creador de realidades insospechadas, de nuevas dimensiones. Tu observación la proyecta muy atinadamente sobre la página como horizonte de creatividad. Coincidentemente, esta metáfora conjuga a la página con la pantalla, con algunas diferencias. El espacio enmarcado por la pantalla y el espacio de la página de papel son escenarios. La diferencia principal entre ambos es que la página es un escenario estático, con una dimensión escritural y otra gráfica, mientras que la pantalla es un escenario dinámico, con dimensiones gráfica, verbal, sonora y escritural. Así, la relación entre poema y marco es muy diferente en la pantalla y en el papel. Por ejemplo, en el papel podemos imaginar que una palabra desapareció o cambió de lugar, mientras que en la pantalla *vemos* a la palabra salir o entrar por alguno de sus costados, o desvanecerse poco a poco en su interior, como si se tratara de un actor o del juego de luces y telones en el escenario. Otro ejemplo: una sucesión de páginas, en folios sueltos o fijas en un libro, puede dar como resultado una transformación, como sucede en las obras del movimiento brasileño llamado “poema-proceso”, que apareció un poco después del concretismo; transformación que puede seguir una ruta lineal o no-lineal, única o múltiple. En cambio, la pantalla ofrece una serie de estados sucesivos mucho más rica en posibilidades, pues se pueden, por ejemplo, operar cambios en zonas muy específicas de la pantalla, y no se está sujeto a una cantidad fija de páginas.

Por otra parte, también tenemos que considerar que la pantalla no es un objeto al cual el tacto tenga el mismo tipo de acceso que el que tiene en el caso del papel. No podemos “hojear” una

pantalla y, definitivamente, esto afecta el proceso de lectura. Es más, creo que el creador debe distanciarlos en la imaginación del lector. No me parece conveniente que la pantalla simule ser un papel, porque simplemente no lo es. Las ediciones digitales que llevan a cabo estas imitaciones fallan. Es como si al subir a un avión, en vez del ruido de las turbinas escucháramos una grabación del paso de los rieles bajo las ruedas de metal de un tren. Y lo digo no porque el tren sea anticuado sino porque simplemente ni los rieles ni las ruedas están ahí. No hay papel en una pantalla.

DC. ¿Crees que tu poema se puede traducir a otras lenguas? ¿Qué dificultades plantearía?

RM. Para responder a esta pregunta me acercaría a la idea de transcreación de Haroldo de Campos, en la que la traducción no es una entidad subalterna del original. Creo que *Silencio vacío*, desde el punto de vista meramente lingüístico, presenta dificultades de traducción idénticas a las que se enfrenta al traducir poemas escritos en papel. Hay sonoridades, juegos anagramáticos, palabras compuestas a partir de su fusión con otras, etc. Por ejemplo, pienso que sería complicado traducir palabras que se encuentran en mi poema, como “marbarro”, “perenínitimo” y “fluyeceleste” las cuales se transforman en “barroceleste”, “marínitimo”, “perennefluye”.

Desde el punto de vista del carácter multimediático de *Silencio vacío*, creo que habría oportunidad de practicar la “traducción intersemiótica”, pues se estaría trabajando con diversos lenguajes. Es decir, si se presentan “pérdidas” en un lenguaje, se pueden compensar con enriquecimientos en otro. Creo que

toda traducción es una oportunidad para la creación, y el desafío del traductor es, como dice Haroldo de Campos, lograr que la traducción, por momentos, tome el lugar del original y transforme a éste en su traducción. Algo que se me ocurre y que sería muy interesante sería llevar *Silencio vacío* a una lengua no alfabética, pues entonces lo gráfico se transformaría en algo muy diferente.

DC. ¿Cuál es la relación entre poesía y técnica en *Silencio vacío*? ¿Es el poema el que te exige recurrir a una técnica determinada o es la técnica la que abre la posibilidad del poema?

RM. Es una pregunta ilustrativa de la relación bidireccional no jerarquizada que tiene lugar en estos casos en que la técnica tiene un papel muy importante. No hay un esquema causa-efecto claro. Por momentos se asemeja a la pregunta: ¿qué fue primero, el huevo o la gallina? En cambio, cuando nos preguntamos acerca de la gestación y escritura de un poema en papel, esta relación entre técnica y poesía no se percibe o no inquieta. La tecnología utilizada parece tener una repercusión pequeña en el resultado. Se antoja extraño hacer preguntas como: ¿Se escribió con lápiz, pluma fuente, estilográfica, máquina de escribir o computadora? ¿Se usó papel blanco, rayado, un cuaderno o una hoja suelta? ¿Cuántas veces se transcribió? ¿Es posible consultar los manuscritos? ¿En ellos se pueden identificar “errores” o “derivaciones creativas”?

Me parece que para componer un poema electrónico es fundamental conocer las posibilidades de la tecnología que se pretende usar. Si no se domina dicha tecnología como para poder operarla, al menos se debe tener una noción de sus alcances y

sus limitaciones para saber qué pedir a los expertos. El poeta puede entonces apuntar hacia cierta tecnología para realizar la idea que tiene en mente. De cualquier manera, operar la tecnología revela oportunidades creativas que pueden permanecer ocultas para quien decide dejar su manejo en manos de expertos. Es ahí donde podría afirmar que la técnica abre la posibilidad del poema. La brecha que existe entre el dominio poético y el dominio técnico es un asunto complicado. No es raro encontrar obras electrónicas que técnicamente son muy logradas, pero que han perdido lo literario o incluso hasta lo poético, en el sentido amplio. Suele suceder también que una idea literaria excelente se pierde en una mala realización técnica: mal diseño editorial (falta de sentido de las proporciones en la pantalla), desconocimiento de la fotografía y la imagen digital (imágenes pixeleadas o demasiado pesadas), falta de noción de los tiempos necesarios para la lectura, etc. También se da el caso de que lo que no se alcanza poéticamente se pretende remendar recurriendo a la sorpresa de la técnica; se genera entonces un *gadget*.

DC. En tu “Nota del autor”, que acompaña al prólogo de Rocío Cerón a *Silencio vacío*, hablas de las posibilidades ulteriores de desarrollo del poema. ¿Cuáles son? ¿Serían permutables con ésta?

RM. Estructuralmente, *Silencio vacío* es una matriz de catorce celdas, cada una con una serie de palabras de diferente extensión. La selección de estas palabras fue muy cuidadosa para propiciar las lecturas en la superficie visible del poema. En determinados momentos —generalmente cuando la serie de una celda se agota—, se produce una animación que concluye y retorna a la

superficie del poema (la matriz en curso de cambio). Las nuevas posibilidades de transformación, a partir de la matriz, son muy amplias. Se pueden agregar sonidos o vocalizaciones en cualquier punto; es factible alterar los comportamientos recurrentes del poema; es posible solicitar que el lector introduzca palabras; la formación en rectángulo de la matriz se puede alterar; se pueden incluir más imágenes fotográficas, etc. Una posibilidad muy específica es agregar el sonido de una explosión en cierto momento del desarrollo del poema, cuya ubicación por ahora me reservo para que el lector lo busque. Otra idea que no alcancé a realizar, porque tendría que presentarla como conjunto complejo y elaborado, es agregar la pronunciación de la palabra "silencio" en otras lenguas. En fin, la idea es que el poema conserve su capacidad de generar sorpresa en el lector-operador, y que esta sorpresa no lo empuje a acelerar la experiencia por el mero hecho de saciar una curiosidad que prescinda de la atención a los valores poéticos del lenguaje.

DC. ¿Pensarías el poema como un laboratorio o un espacio de investigación? Retomando lo que has dicho, ¿consideras que hay una experimentación dramática o escénica en él? Aprovechando las posibilidades técnicas de la escritura electrónica, ¿señalaría este poema el espacio literario como un espacio abierto al acontecimiento? Pues, considero que aquí el espacio poético que se crea da lugar a otras materializaciones o escenificaciones de una posible discontinuidad en la linealidad de la escritura y en su iterabilidad.

RM. Sí, definitivamente hay una experimentación constante. Por ello es posible desarrollarlo para producir un *Silencio vacío*

2.º, siguiendo la retórica de los títulos de programas computacionales. Ya mencioné que la pantalla es un escenario. Habría que subrayar que los poemas escritos en papel también pueden ser concebidos como lugares aptos para recibir un lenguaje dramático. Diálogo, silencio y narración son elementos que participan en su conformación. Podrían también tener nuevas modalidades en el ambiente multimedial del poema electrónico. Repito que existe el peligro del *gadget*, así como el de una simplificación de lo que se entiende como interactividad, posibilidad que sólo debe ser abordada cuando es pertinente desde el punto de vista poético, cuando agrega algo más y no sólo es un ropaje de sofisticación técnica.

Concuerdo contigo en que una de las ideas tras *Silencio vacío* es, como dices, abrir el espacio literario a otros acontecimientos generados por otros lenguajes. Definitivamente, esto provoca una mayor discontinuidad en la linealidad del suceder poético y en su iterabilidad. Es decir, la posibilidad de que las lecturas potenciales de un poema sean teóricamente más numerosas es real porque hay un mayor número de variables.

DC. ¿Cuál es tu relación con la poesía permutacional?

RM. Mi relación con la poesía permutacional proviene de varios lugares. En primer lugar, como ingeniero, estudié algo de teoría de probabilidad y estadística, donde se trabaja con permutaciones, combinaciones, distribuciones probabilísticas, variables aleatorias, medias, varianzas, etc. También me tocó vivir la aplicación de métodos computacionales para la resolución de problemas matemáticos y para la simulación de procesos aleatorios que manejaban los conceptos probabilísticos

que mencioné. Ya en el terreno de la poesía, recuerdo haber leído con gran interés el ensayo *La máquina de cantar* (1967), de Gabriel Zaid, donde por primera vez tuve conocimiento de programas computacionales que escribían sonetos, y cómo la combinatoria que seguían daba por resultado muy frecuentemente una serie de incoherencias. Las fantasías y los ensayos reales en torno a la composición poética auxiliada por medio de computadoras o técnicas combinatorias van desde la comicidad de “El electrobardo de Trurl”, cuento de Stanislaw Lem, del libro *Ciberiada* (1965), que narra los problemas que trae un robot que es capaz de escribir todos los poemas imaginables, hasta el libro objeto *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, que contiene un juego de diez sonetos cuyos versos están impresos en páginas-tiras de papel, que permiten su combinación. Especial interés, en mi caso, tienen los poemarios del ciclo *Bronwyn* (1967-1971), de Juan Eduardo Cirlot, por la habilidad que muestra el poeta para hacer de la combinatoria algo no abrumador como el apabullante número que maneja Queneau, sino un verdadero manantial creativo del que se selecciona lo estéticamente valioso y se descarta lo farragoso.

DC. Para concluir, trayendo y llevando las preguntas y respuestas surgidas, y tras haber conocido el poema desde versiones anteriores, ¿podrías imaginar futuras versiones o versiones pasadas en permutación con la que aquí se presenta? Estoy pensando en la posible relación entre poema y obra, y en la idea del poema como versión, primera y última.

RM. Sí, es posible imaginar esos cambios. Ya anteriormente hablé de posibilidades futuras de desarrollo del poema, di varios

ejemplos -incluso algunos que parten de lo que no alcancé a hacer en esta versión- y mencioné que podría usar un título como *Silencio vacío 2.0*, que sigue la retórica de los títulos de programas computacionales. Creo que tu pregunta va enfocada a las ideas de impermanencia y evolución y que sugiere que la obra es algo terminado mientras el poema es algo en constante transformación. En el ámbito computacional, una versión 2.0 difiere de manera distinta de una versión 2.1 que de una 3.0, y la numeración creciente sigue un camino evolutivo de mejoras y perfeccionamiento en las tareas que desempeña. No podemos hablar de algo semejante en poesía. Las versiones no pueden ser pensadas siempre como mejoras sino como derivaciones, mutaciones, cambios que no siguen trayectorias a través de estratos jerarquizados. Son como las versiones de las traducciones a otras lenguas que funcionan más en calidad de caminos paralelos y no como tramos sucesivos de una autopista. Siguiendo la imagen de Deleuze y Guattari, sería un movimiento rizomático, en vez de uno arborescente y progresivo. Así, podría retomar algunas posibilidades que abandoné en la elaboración de la versión actual de *Silencio vacío* —y que llegué a comentar contigo en su momento, ya que conociste varias de sus etapas— para construir una nueva versión. No sería el mismo poema. ¿Sería la misma obra? Tal vez, si se mantiene la estructura central que pienso que es, en este caso, la matriz de las catorce celdas. Esa estructura sería la que podría articular todas las versiones.

En fin, como podemos apreciar, las posibilidades han aparecido en nuestra conversación. Habrá que tomar algunas para darle cuerpo digital a otras versiones de *Silencio vacío* o a otros poemas electrónicos cuyas estructuras surjan del diálogo con él.